

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

UN PONT ENTRE CIEL ET TERRE

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
GENEVIÈVE FILLION

AVRIL 2008

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je désire témoigner ma reconnaissance à ma directrice Madame Denise Brassard pour ses précieux conseils et sa compréhension. Je tiens aussi à remercier Monsieur Manuel Jofré Berríos, de l'Université du Chili, pour la supervision de mon travail au cours de mon séjour, ainsi que tous mes amis Chiliens, pour leur accueil et leur soutien. Ce projet n'aurait pas été le même sans eux, car ils m'ont permis de comprendre leur pays et ils furent pour moi une constante source d'inspiration. Merci aussi à Madame Louise Dupré qui contribua à l'obtention de ma bourse de mobilité, rendant possible ce projet.

À Sébastien Desroches, décédé pendant la rédaction de ce mémoire.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	v
RIVAGE	1
PASSAGE	9
RENCONTRE	18
INTRODUCTION	39
CHAPITRE I	
UNE POÉTIQUE DE L'ESPACE	41
1.1 Éloignement par rapport à la société occidentale	42
1.2 Géopoétique et voyage	44
CHAPITRE II	
LE VOYAGE ZEN	46
2.1 Haïku, poésie de l'errance	47
2.2 Haïku et silence	48
CHAPITRE III	
LA ROUTE DE BASHO VERS LE NORD PROFOND	50
3.1 Sur les traces de Basho	52
CHAPITRE IV	
KEROUAC ET LE HAÏKU	55
4.1 À la recherche du vide	56
4.2 Le satori	57
4.3 Le haïku américain et l'importance de l'image	58
CHAPITRE V	
LA DÉCOUVERTE D'UN CHILI NERUDIEN	61
5.1 Les <i>Odes élémentaires</i>	63
5.2 L'univers marin	67
CHAPITRE VI	
LE CHILI ET LA CORDILLÈRE	69
6.1 Les épreuves de la montagne	70
6.2 Montagne et vide intérieur	72

CHAPITRE VII	
L'ESPACE OUVERT DE LA PATAGONIE	74
7.1 Un pont entre l'homme et la nature	76
7.2 Universalité en Patagonie	77
7.3 De l'exotisme à l'«universalisme»	78
CONCLUSION	84
BIBLIOGRAPHIE	86

RÉSUMÉ

Les poèmes de ce mémoire furent écrits au cours de mon voyage au sud du Chili. Chaque haïku est le fruit d'une perception soudaine et brève venue illuminer mon chemin. Au cours de ce voyage, trois espaces géographiques distincts ont influencé ma poésie. Le recueil est donc divisé en trois parties correspondant chacune à des étapes d'écriture. Les poèmes de *Rivage* sont le résultat d'une expérience intérieure sur le bord de l'océan. Ils sont suivis de *Passage* où l'on retrouve des haïkus composés au cours d'une expédition dans la Cordillère des Andes. La dernière partie du recueil, *Rencontre*, est constituée de poèmes inspirés de la relation avec le peuple chilien et du quotidien des gens.

Le dossier d'accompagnement rend compte de ma démarche créatrice. Au cours de ce voyage, ma vision du haïku s'est transformée. Au départ, je désirais faire un voyage géopoétique au Chili. Je pensais vivre une idéale adéquation avec la nature. J'avais en tête les exemples de Basho et de Kenneth White qui avaient exploré le nord du Japon en écrivant des haïkus au cours de la route. Je n'accordais donc pas beaucoup d'importance à la culture, mais plutôt à la nature. Puis, en visitant la maison de Pablo Neruda, j'ai établi un premier contact avec la culture chilienne et j'ai réalisé que dans ce pays la culture est inséparable de la nature. Mon expérience en montagne m'a ensuite permis de faire le vide dans mon esprit et d'atteindre une vision plus ouverte. Ainsi, lorsque je suis arrivée en Patagonie, le peuple a trouvé une place dans ma poésie. Dans ce territoire isolé, je ne désirais pas seulement parler du territoire, mais aussi du quotidien des gens qui l'habitent. Cette rencontre avec l'autre a modifié mon approche géopoétique qui n'est plus seulement le résultat d'un contact direct avec la nature, mais aussi avec les gens.

POÉSIE, HAÏKU, CRÉATION, GÉOPOÉTIQUE, CHILI

Rivage

sur le bord de l'océan
un navire abandonné
rêve de voyage

*

la maison du poète
un bateau
naviguant sur terre

*

dans l'océan solitaire
les bateaux voyagent
oiseaux errants

plage lunaire
visitée par les vagues
du rêve

*

sur la mer obscure
la naissance
d'un arc-en-ciel

*

sur le sol
vole à mes côtés
l'ombre de l'oiseau

vol d'oiseaux
migration
vers les territoires du rêve

*

devant la mer
nulle limite
à mes rêves

*

le souffle des vagues
me fait prendre conscience
de ma respiration

dans l'océan
éclat de lumière
reflet de mes rêves

*

sur la plage
mes pas effacent
le passage de l'oiseau

*

coucher de soleil
les vagues viennent dormir
sur le rivage

dans ce coquillage
j'entends l'écho
de mes rêves

*

face à l'océan
assister à la création
de l'univers

*

dans le sable
la nuit étoilée
engloutie par la mer

en observant la mer
comprendre
ses mouvements intérieurs

*

sur la plage
une plume d'oiseau
souvenir de voyage

*

étendue sur le sable
je dors enveloppée
d'une couverture d'étoiles

sur une île imaginaire
découvrir la beauté
de la solitude

*

le chant de la mer
accompagne mes pas
sur la route aride

*

coucher de soleil
un rideau se ferme
en moi

Passage

escaladant la montagne
de merveilleux paysages
que la route efface

*

chercher son chemin
dans un sentier obscur
affronter la solitude

*

nuît en montagne
le froid m'empêche
de penser au lendemain

soir d'orage
chercher en soi
le silence

*

solitude de la montagne
l'espace infini
envahit mon esprit

*

vent aride
seul le cactus
a la tête haute

gravissant la montagne
trop d'espace
pour la voix

*

la montagne engloutie
le temps qui passe
je découvre l'éternité

*

les nuages en mouvement
chaque jour
un paysage différent

la montagne
enseigne à l'homme
la nécessité du silence

*

sur la route
mes pas vers d'autres horizons
me ramènent à moi-même

*

dans la forêt
prendre contact
avec les racines du monde

se perdre
pour découvrir en soi
un chemin différent

*

marcher en silence
lever la tête
plonger dans l'immensité du ciel

*

le brouillard se lève
apparaît en moi
le sommet de la montagne

dans l'eau
le reflet de la pureté
du paysage

*

le ciel dans la rivière
je plonge
dans les étoiles

*

au sommet de la montagne
observation des étoiles
vertige cosmique

le chant de la chute
confie les secrets
de la montagne

*

recueillir une pierre
dans ma main
le passage du temps

*

au sommet de la cordillère
les nuages voyagent
vers l'éternité

les sommets enneigés
atteindre en soi
les hauteurs de l'âme

*

la vision du glacier
le regard se transforme
les pensées disparaissent

*

au bout du chemin
une nouvelle vision
de soi-même

Rencontre

par-delà la montagne
une fenêtre ouverte
sur la mer

*

au bout de l'Amérique
la découverte
d'un paysage lunaire

*

espace infini
traversé par les nuages
du rêve

terre aride
l'arbre solitaire
rêve de la rivière lointaine

*

plateaux désertiques
toute la vie concentrée
dans une absence

*

sur le bord du chemin
la fleur
redonne vie au désert

vision lumineuse
champ de blé
dans la campagne solitaire

*

dimanche
paysages désertiques
dans les rues du village

*

dans un parc
des enfants avec des tambours
réveillent la terre

une fillette
sur sa bicyclette
voyage dans son jardin

*

au cours du chemin
une fête entre amis
étoile filante

*

village monotone
les rires d'enfants
transforment le paysage

avec sa poésie
l'habitant explore
son pays

*

ruelle déserte
le chat partage
ma solitude

*

un petit garçon
un clown sur ses genoux
la tristesse dans ses yeux

un vieil homme
sur son visage
le portrait de son passé

*

dans le sable
une petite fille me dessine
un coeur

*

au coeur de la montagne
le chant de la guitare
rêve de paix

avec leurs filets
les pêcheurs rêveurs
capturent les étoiles

*

dans le regard de l'habitant
voir la beauté
du pays

*

pisco à la main
de longues histoires
au bord du feu

un enfant lance
des cailloux dans l'eau
que lui renvoient les vagues

*

au son de la guitare
le rêve du poète
voyage dans le village

*

au sommet de la montagne
des escaliers
menant aux étoiles

le bateau
résidence de l'homme
entre ciel et terre

*

pleine lune
un jongleur s'amuse
avec les étoiles

*

dans un village isolé
un labyrinthe d'escaliers
mène vers soi-même

à l'intérieur de l'homme
un volcan endormi
les blessures du passé

*

dans les yeux du nouvel ami
la rencontre
de son semblable

*

travaillant le bois
l'homme sculpte
un rêve

dans les mains de l'homme
préparant le pain
toute la vie

*

en silence
savourer son maté
la parole inutile

*

un bateau perdu
à la recherche d'espoir
dans les eaux du rêve

lutter pour sa terre
à coup de hache
dans la solitude de la montagne

*

sur un tronc d'arbre
les empreintes
d'un travail oublié

*

au-dessus de l'eau
un rêve suspendu
l'homme observe l'horizon

buvant son maté
le vieillard observe par la fenêtre
le temps qui passe

*

défrichant sa terre
l'homme lutte
avec la force de la nature

*

à chaque pas sur les ponts
dans l'eau
le reflet de l'histoire

main dans la main
les enfants perpétuent
une légende

*

luttant contre le courant
le bateau avance
en quête d'espoir

*

traversant les ponts
l'homme cherche un chemin
vers lui-même

l'enfant endormi
bercé par la musique
d'une pluie intérieure

*

sur l'écorce de l'arbre
un visage ancestral
sculpté par le temps

*

arôme du cyprès
une forêt grandit
à l'intérieur de moi

les ponts de bois
unissent les hommes
dans la solitude de la forêt

*

sur la croix de bois
des brins d'herbe
la vie se poursuit

*

les troncs d'arbre
se transforment en bateaux
les enfants voyagent

l'enfant s'amuse
l'insecte
un trésor

*

territoire isolé
forêts, mer et montagne
mes confidents

*

dans son verre
l'homme contemple le reflet
de sa solitude

sur cette terre de poésie
entendre le chant
du poète disparu

*

l'homme traverse le pont
la pluie dans les yeux
le chemin n'a plus de fin

*

sur le pont
une petite fille danse
avec le mouvement des vagues

face aux sommets éternels
un cimetière
les âmes voyagent

*

un long parcours
pour découvrir en soi
un pays

*

un papillon vient mourir
dans les pages de mon livre
la fin du voyage

UN PONT ENTRE CIEL ET TERRE

DOSSIER D'ACCOMPAGNEMENT

INTRODUCTION

Je pratiquais le haïku depuis quelques années lorsque l'idée m'est venue de réaliser un voyage poétique au Chili. Ce périple m'a menée à l'écriture du recueil *Un pont entre ciel et terre*. J'avais beaucoup voyagé auparavant en Amérique du Sud et les haïkus que j'écrivais à cette époque s'inspiraient des paysages rencontrés sur ma route. Même si j'entrais en rapport avec les gens, la culture du pays visité était absente de ma poésie. Je recherchais plutôt un contact direct avec la terre et mon écriture était liée à la perception de la nature.

En partant au Chili, j'avais en tête les exemples de Basho, de Kenneth White, de Jack Kerouac qui sont devenus pour moi des compagnons de route. Je désirais réaliser un voyage géopoétique qui m'amènerait à prendre une distance face à moi-même afin de devenir plus à l'écoute de ce qui se passe dans la nature. Cependant, au cours de ce voyage, ma pratique poétique s'est modifiée au contact de la culture. Mon arrivée au Chili a été marquée par la découverte d'un Chili nerudien. La rencontre avec l'univers poétique de Pablo Neruda et avec son milieu de vie m'a permis d'établir un premier lien avec la culture chilienne et de réaliser que dans ce pays, la culture et la nature sont inséparables.

J'ai tout d'abord visité le littoral où vivait Neruda. Je suis alors entrée en relation avec l'océan qui a stimulé mon imaginaire. Puis l'espace ouvert de l'océan a fait place à la montagne, me faisant vivre un corps à corps avec la nature. Cette expérience dans la Cordillère des Andes m'a fait atteindre un vide intérieur et a changé le regard que je posais sur le monde. En arrivant en Patagonie, j'ai pénétré

dans un espace ouvert où j'étais plus attentive aux gens que je rencontrais sur mon chemin. Le lien créé avec les habitants de la Patagonie m'a permis d'avoir une vision intérieure du pays visité et d'arriver à une véritable compréhension de la nature, en lien avec les gens qui l'habitent. Les haïkus constituant mon recueil ont tous pris naissance au cours du chemin, au contact d'images qui ont éveillé en moi des émotions et des pensées. Ces images sont inspirées du lien que j'ai tissé avec la nature et les gens. Ainsi, mon approche géopoétique s'est modifiée peu à peu au cours du voyage, laissant davantage de place à l'humain, car lui aussi peut mener à une meilleure connaissance de la nature.

CHAPITRE I

UNE POÉTIQUE DE L'ESPACE

La géopoétique naît d'un rapport direct à la terre, d'une nouvelle manière d'être au monde, à l'écoute de la nature. Elle tente de rétablir dans la pratique de l'écriture ce lien perdu avec la terre en avançant dans un autre territoire mental. Kenneth White la décrit comme «un mouvement qui concerne la manière même dont l'homme fonde son existence sur la terre. Il n'est pas question de construire un système, mais d'accomplir, pas à pas, une exploration, une investigation, en se situant, pour ce qui est du point de départ, quelque part entre la poésie, la philosophie, la science.¹»

White invite l'individu à renouer avec la terre. Il accorde une attention particulière aux sources originelles du monde, aux éléments de la nature, aux liens que l'homme entretient avec l'espace. La pratique poétique de White est le résultat d'une expérience solitaire de la nature avec laquelle il développe une relation intime. Il s'agit donc, par le biais de la poésie², d'augmenter notre sensation d'être au monde en étant attentif à la nature, car «l'idée de la nature est non seulement tout ce que l'on a: elle est tout ce qui est nécessaire à la condition que l'on sache voir en elle.³» Ainsi,

¹Kenneth White, *Le plateau de l'Albatros Introduction à la géopoétique*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1994, p. 12.

²Précisons toutefois que White a une conception très large de la poésie qui dépasse l'écriture.

³Kenneth White, *La figure du dehors*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1978, p. 208.

c'est en étant attentif aux éléments de la nature que l'individu peut approfondir son humanité.

1.1 Éloignement par rapport à la société occidentale

L'union de l'homme avec la nature impose une prise de distance de l'individu par rapport à la société dans laquelle il vit. White ressent un besoin de s'éloigner des croyances, des religions, des conditionnements culturels, des préoccupations psychologiques. Il est à la recherche d'un espace ouvert en marge de la société. Il critique la société occidentale qui est fondée sur une coupure entre le sujet et l'objet, et laquelle donne soit dans le positivisme, soit dans le subjectivisme. Il aspire à une vie moins enfermée dans le sociopersonnel et fondée sur le lien que l'homme entretient avec l'environnement. White s'éloigne donc du monde occidental, pour se tourner vers l'Orient, car il y perçoit un univers moins centré sur l'individu et beaucoup plus ouvert: «Le but de la géopoétique, c'est d'ouvrir un monde moins centré sur l'humain que celui que l'on connaît, et qui est devenu non seulement étouffant, mais dément et meurtrier.⁴»

L'Orient représente donc pour lui une voie à explorer. Il y découvre le bouddhisme qui lui permet d'aspirer à une certaine vacuité de l'esprit. Il ne s'agit pas pour White de l'assujettissement à une discipline, mais plutôt de la quête d'un nouvel état d'être. Il puise dans le bouddhisme un état de déconditionnement lui permettant d'ouvrir un espace dans son esprit et d'être plus attentif au monde qui l'entoure. Les bouddhistes considèrent que le vide est au centre de l'univers et qu'il est à l'origine

⁴Kenneth White, *L'ermitage des brumes*, Paris, Dervy, 2005, p. 89.

de toutes les manifestations de la nature. Il est à la base de tout ce qui existe: de la mer, de la montagne, de la pluie. Le vide est parcouru par les souffles reliant le monde visible au monde invisible et il permet le processus d'intériorisation et de transformation. Selon François Cheng, «c'est par le vide, que le cœur de l'Homme peut devenir la règle ou le miroir de soi-même et du monde, car possédant le vide et s'identifiant au vide originel, l'Homme se trouve à la source des images et des formes.⁵» Pénétrer dans ce vide, c'est entrer dans une réalité privée de centre et de forme, dans un univers riche en possibilités. La vacuité surgit lorsque l'on oublie qui on est et que l'on n'est ni endormi, ni tout à fait éveillé, comme absorbé par le monde. L'homme, dépouillé de son ego, ne perçoit plus les frontières du réel et prend contact avec cet espace ouvert qui devient un espace de liberté et d'exploration.

Le bouddhisme permet donc à White de voir la réalité de l'individu de façon englobante, car cette doctrine remet radicalement en question l'identité du sujet humain. Le poète, en entrant en contact avec le vide, prend une distance face à son contexte identitaire pour entrer en relation avec l'essence des choses. Il se produit alors une dissolution, du moins partielle, de son moi. Il acquiert ainsi une identité plus large, dépasse un moi trop subjectif, afin de libérer ses potentialités et de faire corps avec le monde. Il dépasse la frontière entre le dedans et le dehors pour sentir l'environnement pénétrer en lui. Cette distance qu'il prend envers son identité l'amène à accorder une attention particulière aux rapports les moins perceptibles dans l'univers. Il développe de cette manière une relation intime avec le milieu en laissant place à la perception des symboles présents dans les éléments. Il s'éloigne donc de l'agitation du moi superficiel pour atteindre une connaissance profonde du monde. Pour y arriver, il faut

⁵François Cheng, *Vide et plein. Le langage pictural chinois*, Paris, du Seuil, 1979, p. 34.

[...] non seulement se dépouiller de toute définition qui serait accordée par la société, ainsi que des références qui vous confèrent traditionnellement une identité - chose déjà assez difficile en soi - mais, une fois qu'on existe, à la suite d'un acte mental radical, en tant que corps asocial, sans traditions, dépersonnalisé, il faut encore réduire par la pensée ce corps même aux os du squelette, «jusqu'au dépouillement que lui donne la fatalité primordiale de l'inanimé».⁶

Ainsi, le poète devient un réseau d'énergie et arrive à entrer en communion avec la nature en approfondissant son rapport au monde, mais aussi à lui-même. Il devient un homme du dehors et arrive à comprendre sa condition terrestre, ce qui le constitue, l'essence de son être. Il atteint un «espace blanc» qui lui permet de sortir de sa culture pour pénétrer dans un territoire inexploré et de vivre une nouvelle expérience de la terre, en accord avec les mouvements du cosmos.

1.2 Géopoétique et voyage

Le voyage pour White est un moyen d'atteindre cette libération de l'esprit. Il permet de prendre une distance face à sa culture et de découvrir d'autres façons d'être au monde. Il s'agit d'un moyen de capter le foisonnement de la vie et d'arriver à une écoute différente du monde. En voyageant, l'individu enrichit son esprit au contact des choses et des espaces, des êtres et des cultures. Le voyage géopoétique est cependant un périple particulier, car il s'agit d'une expérience de terrain et d'une expérience intérieure: d'une randonnée à la fois géographique, culturelle, mentale et poétique. Il s'agit d'une découverte du monde et d'un cheminement intérieur dans les

⁶Kenneth White, *L'esprit nomade*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1987, p. 175. La citation est de John Cowper Powys (White ne donne pas la référence).

profondeurs de l'être. Dans le mot voyage, White s'intéresse à la notion de voie qui apparaît comme un chemin à parcourir dans le monde et à l'intérieur de soi. C'est pourquoi il a développé le concept de *waybook*, en français «livre de la voie», qu'il décrit comme une littérature de voyage pouvant prendre diverses formes et cherchant à aller au-delà des limites afin d'entrer dans un espace non répertorié. Il s'agit d'une écriture sensible au monde naturel et dans laquelle on retrouve une présence humaine plus légère.

CHAPITRE II

LE VOYAGE ZEN

White, avec son *waybook*, suit la trace des randonneurs bouddhistes. Dans le bouddhisme, l'expérience spirituelle est déplacement, au-delà de la raison, à l'intérieur de la nature, au coeur du monde. C'est après plusieurs pérégrinations que l'homme peut atteindre l'Éveil, puisque le voyage ouvre l'esprit. Il s'agit de se déplacer au rythme de la nature en étant attentif à ses manifestations, de progresser sans attache, en étant conscient de la beauté éphémère des choses et en jouissant de cette beauté.

Ces voyages méditatifs étaient pour les moines l'occasion de randonnées poétiques. Il s'agissait d'un moyen d'atteindre une vacuité de l'esprit permettant de faire advenir de nouvelles formes de pensées et donnant lieu à l'émergence d'un territoire mental. Au Japon, ces poètes pèlerins donnèrent naissance au livre de la route poétique qui amalgamait paysages extérieurs et paysages intérieurs, géographie, espace intellectuel et imaginaire. On y retrouvait des expériences et des informations ainsi que des sensations profondes de la nature. Cette littérature a été pratiquée tout d'abord au XII^e siècle par le moine poète Saigyô, devenu un exemple de cette manière de vivre. Plus tard, il sera suivi par plusieurs autres pèlerins voyant en lui un modèle. Tous ces poètes étaient, comme White, à la recherche d'un espace ouvert, d'un «monde blanc», qui provoquerait la vision. Le voyage était pour eux fréquentation du vide: «Dans le bouddhisme, personne ne va nulle part, puisque la personne n'existe pas, et que, le monde étant un tout, on ne peut aller "nulle part", il

s'agit seulement d'être pleinement au monde, un monde vide de distinctions, un monde blanc.⁷»

2.1 Haïku, poésie de l'errance

Plusieurs moines bouddhistes pratiquaient le haïku au cours de leur errance, puisqu'il s'agissait d'un exercice de contemplation, un moyen de s'ouvrir l'esprit, comme la méditation zazen.⁸ L'écriture du haïku se présentait alors comme une pause au cours du chemin lors de laquelle le poète captait ce qu'il y a de plus ordinaire dans l'expérience. Il s'agissait donc de saisir en quelques mots les impressions fugitives venant à l'esprit du poète au cours de son errance. Chaque haïku devenait ainsi une tranche de réalité témoignant du parcours du voyageur.

Pour arriver à la composition d'un haïku, le poète devait faire le vide en lui et se libérer de ses dynamismes intérieurs, car cette pratique poétique exige une grande disponibilité d'esprit. Pour écrire un haïku, on doit arriver à atteindre un silence intérieur et à se concentrer sur l'essentiel afin de montrer l'évidence du réel. Le haïku va droit au but en disant ce qui se passe en tel lieu, à tel moment, sans toutefois donner d'explication. Il est marqué par le sens du détachement et par l'aspect éphémère du monde. Toujours concret, il donne une vision complète en trois vers exprimant les choses telles qu'elles sont, sans modifier la réalité. C'est ce que les

⁷ Kenneth White, *La figure du dehors*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1978, p. 215.

⁸ Technique de concentration et de respiration employée dans le bouddhisme zen afin de parvenir à la libération de l'esprit.

Japonais appellent *sono-mama*, ce qui signifie «précisément ainsi». L'expérience y est donc concentrée, vécue plutôt que dite et elle n'est pas masquée sous un flot de mots, afin de ne pas troubler le choc de la révélation par des détails inutiles. Le haïku s'éloigne donc d'une connaissance intellectuelle pour privilégier un rapport immédiat avec l'environnement.

2.2 Haïku et silence

La forme du haïku est le résultat d'un travail de concision correspondant à la brièveté de la vision éprouvée par le poète. Il s'agit d'un dénuement permettant de saisir avec force l'image en perçant la surface de la réalité. Dans le haïku, le langage est limité, mais la densité du signifié n'en est pas affectée. Une part de mystère demeure, car la suspension du langage crée une ouverture. Le sens du poème demeure toujours ouvert et cet espace blanc opère comme un stimulant mental. Un écho se propage d'un élément à l'autre, permettant au sens de jaillir. Le choc des images transmet la sensation du lieu et de l'instant en provoquant chez le lecteur des associations mentales. L'univers est alors rassemblé dans un détail chargé de sens qui franchit les limites de l'espace et du temps. Il n'y a pas d'idée de finalité dans le haïku, car le silence l'entourant permet que le sens ne se fixe pas; il suggère et fait croître la vision. Au-delà des trois vers, le haïku continue de dire des choses. Son silence engendre une multitude de significations; il est à la fois pensée, voix, langage.

Le silence est la couleur des événements: il peut être léger, épais, gris, joyeux, vieux, aérien, triste, désespéré, heureux [...] Il se teinte de toutes les infinies nuances de nos vies. Sans cesse, si on l'écoute, il nous parle et nous renseigne sur l'état des lieux et des êtres, sur la texture et la qualité des situations rencontrées. Il est notre compagnon intime, l'arrière-fond permanent sur lequel tout se détache. Lieu de la conscience profonde, il fonde notre regard, notre écoute, nos perceptions.⁹

Le vide occupe donc une grande place dans le haïku. Il devient un espace ouvert qui provoque la corésonance des éléments à l'intérieur du poème et crée une nouvelle perception. Il fait prendre davantage conscience des éléments qui y sont mis en oeuvre. Le vide entourant le haïku est comme une petite fenêtre par laquelle on observe et qui nous permet de nous concentrer sur l'objet, mais aussi de voir plus loin, au-delà de l'image, afin d'en comprendre la signification.

⁹Marc De Smedt, *Éloge du silence*, Paris, Albin Michel, 1986, p. 12.

CHAPITRE III

LA ROUTE DE BASHO VERS LE NORD PROFOND

Basho est un grand maître du haïku et un grand voyageur à la recherche d'un monde ouvert. Il aime revêtir l'habit des voyageurs et partir à pied à la découverte de son pays. Partout où il va, il emporte de quoi écrire. La voie poétique de Basho est profondément ancrée dans le réel et s'alimente de son vécu. Pour lui, l'écriture est intimement liée à l'expérience. Ses périples sont des pèlerinages poétiques ainsi que des parcours personnels. Son voyage le plus connu est celui qu'il réalisa au nord du Japon en 1689, cinq ans avant sa mort, et qui le mena à l'écriture de *La sente étroite du bout du monde*.

Son voyage vers le nord est une expérience à la fois physique, poétique et mentale. La motivation première de ce voyage est le bouddhisme zen, puisqu'il s'agit pour lui de suivre la trace de prédécesseurs comme Saigyô. Il désire ouvrir un espace dans son esprit en explorant les contrées lointaines du nord de son pays. Ce cheminement vers le nord implique une transcendance, une élévation. Lors de ce périple, le territoire importe peu, ce qui compte c'est la méditation stimulée par les paysages rencontrés. Le nord de son pays représente un espace de liberté qui fait naître des pensées et des sensations.

Mais derrière ce voyage, il y a aussi une profonde motivation poétique, car sa progression dans le territoire est un parcours d'écriture. Sa perception des choses évolue au cours du chemin; plus il chemine vers le nord, plus il se rapproche de

l'essentiel. Son écriture est influencée par son expérience du territoire et témoigne des difficultés rencontrées au cours de la route et de l'évolution de sa pensée. Lors de ce voyage, la santé du poète est fragile et les conditions deviennent de plus en plus difficiles. Le voyage est une épreuve qui le fait grandir intérieurement et l'amène à réfléchir et à accepter l'impermanence des choses:

Lointain est le but de mon voyage, et voilà qu'une pareille maladie le rend hasardeux; toutefois, qui pérégrine dans des régions écartées fait fi de la vie et admet l'impermanence; que si je dois mourir sur la route, c'est que telle est la volonté du ciel.¹⁰

Ce parcours est en fait un périple au bout de lui-même et la découverte d'un monde ouvert. Le Nord a toujours eu une connotation particulière dans la culture japonaise. La région du Nord était connue comme la terre du bout des routes, un endroit situé aux confins du monde et peu connu jusque vers la fin du XVIII^e siècle. On ne savait pas très bien où commençait et où se terminait ce territoire et on désignait les gens qui y habitaient comme «les gens de *l'autre côté*». Les premiers Japonais à voyager au nord étaient des marginaux, des réfugiés des guerres et des gens bannis qu'on exilait au bout de la terre. On y retrouvait aussi des chercheurs d'or et des pêcheurs. Tous ces gens étaient perçus comme ayant franchi une limite et pénétré dans un monde inconnu, en dehors de la société. Le Nord était pour les Japonais un endroit vide peuplé seulement par une petite population d'Aïnous. Ils ne voyaient pas, contrairement à Basho, tout ce que ce pays hors des limites pouvait offrir comme possibilités. Le voyage est donc pour Basho une quête de l'essentiel, puisqu'il s'y sent hors de l'espace et du temps, dans un monde de silence où il peut véritablement s'éloigner de son moi pour entrer en relation avec l'environnement.

¹⁰ René Sieffert, *Bashô. Journaux de voyage*, Paris, Publications orientalistes de France, 1988, p. 80.

Ce périple est aussi pour lui une façon d'ouvrir de nouveaux espaces dans son esprit en pratiquant une poésie en lien avec la nature. Lors de son parcours, il entre intimement en contact avec l'environnement. Il est partout impressionné par la grandeur d'une nature sauvage qui lui apporte une tranquillité et une paix intérieure jamais connue à la ville. En pratiquant une poésie en lien avec la nature, Basho se découvre lui-même et comprend davantage le lien que l'individu entretient avec le monde. Il prend alors conscience du caractère transitoire de l'univers. En contemplant la nature, Basho devient le témoin de la fragilité de toute chose et entre en contact intime avec les éléments se trouvant dans son environnement. La nature lui permet de pénétrer dans un monde sans limites. Lorsqu'il arrive à la Barrière de Shirakawa qui marque l'entrée du territoire nordique, il est ému par la nature qui l'entoure et ce contact lui permet de réaliser le passage dans son esprit vers un autre univers :

Les jours affairés aux jours succèdent, tant et si bien que me voici à la Barrière de Shirakawa, et là enfin je me sens l'âme d'un voyageur [...] Il en est d'autres certes, mais cette barrière-ci est l'une des Trois Barrières, et elle a tenu l'intérêt des beaux esprits. À mon oreille retentit le vent d'automne, ma mémoire évoque des feuillages rougis, et la ramure verdoyante n'en a que plus de charme. À l'éblouissante blancheur des fleurs de deutzie s'ajoute l'épanouissement des fleurs de l'épine, et c'est dans la neige que j'ai le sentiment de franchir la passe.¹¹

3.1 Sur les traces de Basho

White éprouve lui aussi une attirance pour ce territoire aux confins du monde. Il décide donc de traverser la grande frontière vers le nord à la recherche du monde ouvert de Basho et devient à son tour «un pèlerin du vide». Il suit les traces de son

¹¹ *Ibid.*, p. 77.

prédécesseur afin d'assister à l'envolée des oies sauvages qui marque la fin du voyage de Basho.

Depuis quelque temps, l'idée mûrissait dans mon esprit d'une virée au Japon, qui serait un pèlerinage géopoétique de plus: un hommage aux choses du Japon (choses précieuses et précaires) et un voyage-haïku dans le sillage de Basho, un récit rêveur de routes et d'îles, un plongeon elliptique dans le Vide — bref, un petit livre nippon extravagant, plein d'images et de pensées zigzagantes, écrit dans le «style blanc volant», comme disent les peintres.¹²

Il s'agit d'un voyage de l'esprit, car il perçoit cette région comme un lieu de transcendance et de méditation. Même s'il ne reste plus que quelques traces du vieux Japon de Basho, White le retrouve dans son esprit en suivant les traces du poète et en composant des haïkus. Son voyage est donc un cheminement intérieur dans un territoire imaginaire situé en dehors du temps; c'est pourquoi il affirme:

On trouve peu de vestiges culturels à Tokyo, et il n'y a pratiquement aucun monument littéraire (ceux qui existent sont discrets à l'extrême), mais la mémoire remonte loin, le passé est toujours présent dans les esprits, de sorte que pour connaître le Japon, et pour savoir ce que connaît le Japon, je commence à comprendre qu'il faut *voyager mentalement*.¹³

Ce voyage est donc avant tout un voyage mental dans un pays sans frontière, sans limite, en dehors du temps. Le nord du Japon représente le «monde blanc» que recherche White, un espace ouvert qui fait place à l'essentiel: «C'est pour cela que je veux aller vers le nord, peut-être pour retrouver quelque chose, peut-être pour perdre

¹²Kenneth White, *Les cygnes sauvages*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1990, p. 9.

¹³*Ibid.*, p. 44.

quelque chose [...].¹⁴» White y atteint une disponibilité de l'esprit lui permettant de pénétrer dans les profondeurs du monde et d'entrer en contact avec le vide.

Lors de ce voyage, White accorde peu d'importance aux gens et à la culture japonaise actuelle. Il cherche plutôt à sortir de la civilisation. Lorsqu'il entre en relation avec les individus, c'est que ces derniers le ramènent au monde archaïque qu'il convoite. C'est ce qui se produit lors de sa rencontre avec le jeune écrivain Kenji qui l'informe en ces termes sur la poésie et Basho: «— La poésie est difficile. Elle demande beaucoup de tête, beaucoup de coeur. Basho va loin. Jusque dans le pays froid, le pays de la neige. Personne ne fait ça aujourd'hui. Nous vivons dans une cage.¹⁵» Il entre donc plutôt en contact avec la nature qu'avec la culture. Pour lui, il s'agit plus de la découverte d'un nouvel espace mental, que d'une découverte de l'autre. C'est pourquoi son voyage se termine, comme celui de Basho, par la vision des oies sauvages qu'il mentionne avoir suivies des yeux et de l'esprit:

sur le lac vide
ce matin du monde
les cygnes sauvages¹⁶

¹⁴*Ibid.*, p. 65.

¹⁵*Ibid.*, p. 24.

¹⁶*Ibid.*, p. 164.

CHAPITRE IV

KEROUAC ET LE HAIKU

Kenneth White n'est pas le seul à suivre les pas de Basho. Jack Kerouac est lui aussi influencé dans sa pratique du haïku par le maître japonais. Lorsque le vent du zen souffle sur la côte ouest des États-Unis, Kerouac est particulièrement touché par cette philosophie qui influence grandement son écriture, le conduisant à la pratique du haïku. Les premiers haïkus de Kerouac sont marqués par une grande influence bouddhiste. Il écrit ses premiers poèmes en respectant les règles traditionnelles du haïku, c'est-à-dire la tranquillité, la solitude, un sentiment d'impermanence, une césure, une référence à la saison et une inspiration qui prend sa source dans la nature.

Kerouac, comme les bouddhistes, croit que l'univers devient spirituel lorsque l'homme entre en contact avec la matière, car la nature renvoie à l'essentiel, à l'origine, à l'unité et ouvre la conscience. C'est pourquoi il accorde une grande attention à la nature, jusqu'à s'identifier à elle. Il perçoit le vide et l'impermanence de toute chose en observant les phénomènes naturels. Le haïku est pour lui un moyen de transcrire le sacré qui se trouve dans l'univers et d'entrer en contact avec le vide, comme en témoigne ce haïku:

Aurore boréale
sur l'Hozomeen –
Le vide est encore plus calme¹⁷

4.1 À la recherche du vide

Kerouac désire atteindre comme Basho un certain vide de l'esprit et ainsi pénétrer dans un monde métamorphosé. La recherche de ce vide implique selon lui un éloignement par rapport à la société. Il décide donc de s'isoler pendant soixante-trois jours sur *Desolation Peak* afin d'atteindre un état de conscience lui permettant d'éprouver une unité avec le monde. Il y demeure dans la solitude la plus totale, méditant et écrivant des haïkus. Il connaît alors un retour à l'essence du monde et découvre qu'il fait partie d'un tout. La distance entre le monde et lui disparaît:

Cette nuit-là, je m'en retournai plein d'enthousiasme dans le bois pour méditer. «Que signifie ma présence dans l'univers infini ? Que signifie le fait que je crois être assis en train de méditer sous les étoiles, sur cette terrasse du monde, alors que je suis à la fois vide et vivant au milieu du vide et de la vie de toute chose ? Cela signifie que je suis vide et vivant, que je me sais vide et vivant et qu'il n'y a aucune différence entre moi et les choses. Cela signifie que je suis devenu Bouddha .»¹⁸

¹⁷ Jack Kerouac, *Le livre des haïkus*, Paris, La Table Ronde, 2006, p. 229.

¹⁸ Jack Kerouac, *Les clochards célestes*, Paris, Gallimard, 1963, p. 223.

Les haïkus de cette période sont tous imprégnés d'un sentiment de solitude et témoignent d'une expérience mystique, ainsi que d'un apprentissage au coeur de la nature. L'isolement dans lequel il se trouve, loin des biens matériels et de la société, lui permet de prendre conscience de l'essentiel et d'entrer en contact avec les racines du monde. Peu à peu, il apprivoise la solitude de la montagne et découvre le silence des lieux qui devient pour lui une leçon, comme le démontre ce haïku:

Le son du silence
est toute l'instruction
Que tu recevras¹⁹

4.2 Le satori

L'expérience en montagne de Kerouac est pour lui l'occasion de vivre plusieurs satori le menant à la composition de haïkus. Le satori est un éveil tout à fait spontané devant la chose. Dans la philosophie zen, on décrit cet état d'esprit comme un moment où l'individu devient parfaitement conscient de lui-même et de l'espace environnant. Il s'agit d'une vision apparaissant de façon brusque et permettant de voir les choses sous un jour nouveau. C'est cet instant fugace, lors duquel se produit le jaillissement de la vision, que l'on tente de cristalliser dans le haïku. Le moindre petit objet peut provoquer un événement et devenir une source de connaissance. C'est pourquoi le haïku naît d'un regard intuitif porté sur une réalité toute simple. Le satori se produit en un lieu et à un moment particuliers. Il mène donc à une écriture de l'instant comme celle privilégiée par Kerouac. Pour atteindre cet état d'esprit, on doit

¹⁹Jack Kerouac, *Le livre des haïkus*, Paris, La Table Ronde, 2006, p. 251.

percevoir les choses avec intuition comme les bouddhistes, plutôt que de manière analytique, tout en laissant la vision venir à soi dans l'ouverture la plus totale. Les haïkus de Kerouac sont tous le résultat de ces illuminations subites, moments où une image ou une sensation lui fait percevoir les mystères de l'existence.

4.3 Le haïku américain et l'importance de l'image

Bien que peu à peu Kerouac s'éloigne de la pratique du bouddhisme, il cherche tout de même à composer des haïkus dans l'esprit du zen en laissant place à la spontanéité et au vide. La composition du haïku demeure une ascèse qui le mène à l'illumination. Il continue à percevoir le mystère du quotidien et son écriture est encore imprégnée de solitude et de détachement. Cependant, peu à peu, il prend des libertés par rapport aux règles du haïku et sa vision change. Il décide de redéfinir le genre en donnant sa propre définition occidentale du haïku, qu'il nomme Pop:

Je propose que le haïku occidental dise simplement beaucoup en trois vers courts dans n'importe quelle langue occidentale. Par-dessus tout, un haïku doit être très simple et dépourvu de tout artifice poétique et constituer une petite image et cependant être aussi aérien qu'une pastourelle de Vivaldi.²⁰

Les haïkus de Kerouac deviennent alors de plus en plus américains. Ils ne font plus nécessairement allusion au zen et ne sont plus seulement inspirés du contact avec la nature, mais aussi des expériences quotidiennes et de la vie américaine:

²⁰*Ibid.*, p. 30.

Nuit d'automne
la femme de Lucien
Joue de la guitare²¹

L'attention du poète envers les petits détails de la vie demeure la même et il tente toujours de montrer les choses directement, sans abstractions ni explications, dans la simplicité la plus totale. L'important demeure le choc de l'image qui restitue l'émotion du lieu et du moment; la réalité brute et nue, directe et multiple. Kerouac utilise à ce moment-là, pour la composition de ses romans, la technique du *sketching* suggérée par son ami Ed White qu'il applique aussi dans la composition de ses haïkus. Cette méthode consiste à écrire de la même façon que si l'on était en train de peindre une scène avec des mots. Les haïkus sont alors comme de petits croquis exécutés sur le vif. Le poète garde l'oeil fixé longuement sur l'objet. Il ne part pas d'une idée préconçue mais de l'intérêt suscité par le sujet au moment d'écrire. L'écriture doit arriver à transmettre la sensation engendrée par l'image.

Kerouac, avec sa conception occidentale du haïku, a beaucoup influencé mon écriture. *Un pont entre ciel et terre* peut être considéré comme une suite de haïkus occidentaux où l'on retrouve une pratique libre de ce genre de poésie. Comme pour Kerouac, le zen m'a aidée à comprendre la base du haïku, mais j'ai décidé moi aussi de m'éloigner des contraintes traditionnelles afin de privilégier la communication de l'image. Ce qui domine dans mon projet est la volonté de saisir les instants fugaces dont j'ai été témoin au cours de mon voyage et de les faire revivre dans mes poèmes. J'ai tenté de saisir les éléments qui faisaient naître des pensées, des émotions et qui

²¹ *Ibid.*, p. 313.

témoignaient de la réalité des endroits visités. Je me promenais en quête de visions, inscrivant dans mon calepin tous les détails révélateurs que je croisais sur mon chemin.

CHAPITRE V

LA DÉCOUVERTE D'UN CHILI NERUDIEN

En partant à la découverte du sud du Chili, j'avais en tête le voyage de Basho vers le nord profond du Japon. Le but de mon voyage était, comme pour Basho, White et Kerouac, d'atteindre un monde ouvert. Je voulais me rendre à l'extrême sud de mon continent qui me paraissait, comme le nord pour Basho, un espace peu exploré, hors des limites. Dans ce pays aux confins du monde, il s'agissait d'atteindre une vacuité de l'esprit qui me permettrait d'entrer en communion avec la nature. J'aspirais à écrire un recueil de haïkus sur les paysages que j'allais rencontrer. Tout comme Basho, je pensais que la culture des lieux serait secondaire dans ma pratique poétique, que je croyais uniquement liée à la nature. J'étais peu intéressée à inclure des éléments de la culture chilienne dans mes haïkus. Je souhaitais plutôt vivre en totale adéquation avec la nature et témoigner de cette expérience. Cependant, j'allais découvrir au cours de mon voyage qu'au Chili, la nature et la culture sont indissociables.

Avant de me rendre au Chili, j'avais lu les poèmes de Neruda dans lesquels il chante son pays. Je rêvais donc de l'océan, de la cordillère, des volcans et de la forêt chilienne. L'œuvre de Neruda est née de la perception de sa terre natale située aux confins du monde, car Neruda voyait son pays comme un espace ouvert toujours à explorer. Il recherchait, comme Basho, White et Kerouac, une poésie en lien avec une énergie primordiale. Chez lui, la nature est symbole de fertilité, de génération, de métamorphoses. Comme tous les Chiliens, il est profondément ancré dans son

territoire et cette nature grandiose lui inspire sa poésie. Cependant, il est aussi près du peuple.

La visite de la maison de Neruda, située à l'Île Noire, marqua le début de mon voyage. En entrant dans cette résidence, j'avais l'impression de pénétrer dans un univers géopoétique où l'union entre l'homme et la nature, présente dans les poèmes de Neruda, était visible. La maison n'invite pas à se replier sur soi-même, mais plutôt à ouvrir les yeux sur la nature. Les vagues semblent envahir la maison située sur la plage. L'océan est l'espace ouvert que Neruda observe de sa fenêtre et avec lequel il entre en communication. «L'océan, affirme-t'il, ce n'est pas moi qui l'observe de ma fenêtre, c'est plutôt lui qui me regarde de ses mille yeux d'écume.²²» Neruda accordait une grande importance aux objets dans sa résidence. La plupart des artefacts s'y trouvant font référence à l'univers marin et même l'architecture de la maison évoque la forme d'un bateau. Les objets témoignent de la nature, mais aussi du quotidien des gens qui y vivent. L'immense collection de coquillages recueillis aux quatre coins du globe, les insectes, les papillons, les masques, les figures de proue, le grand cheval en papier mâché, les bateaux en modèles réduits dans des bouteilles, l'immense cloche pour saluer la mer et les livres me faisaient découvrir la valeur de simples objets et voir tout ce qu'ils pouvaient révéler sur le peuple. Ils stimulaient mon imagination et me permettaient, sans avoir encore visité le Chili, de voir que l'homme y avait un lien particulier avec la nature.

²²Pablo Neruda, *J'avoue que j'ai vécu*, Paris, Gallimard, 1975, p. 119.

5.1 Les *Odes élémentaires*

Si Neruda accordait une grande importance aux objets dans sa maison, ces derniers sont également présents dans sa poésie. Ils témoignent de la nature, de l'humain, du passage du temps. À travers eux, le poète traite de thèmes essentiels. Il ne perçoit pas les choses de la terre comme des objets, mais comme des présences. Neruda croit que les objets symbolisent le réel et qu'il y a une créativité élémentaire dans les choses. Il met donc en relation tout un univers avec un seul artefact. Les poèmes des *Odes élémentaires* sont le produit d'une attention portée au monde matériel, aux objets de la vie quotidienne. Pour lui, il n'existe pas de matériau antipoétique. Même l'objet le plus trivial peut devenir le sujet d'un poème. Une ode est habituellement d'inspiration élevée, mais Neruda retrouvait un lien élevé avec le cosmos dans les petits objets.

Les Odes élémentaires traitent d'abord du lien que le poète entretient avec la nature, comme nous pouvons le voir dans l'«Ode à la fertilité de la terre»:

C'est toi, fertilité, entrailles
vertes,
mère matière, trésor végétal,
fécondation, croissance,
que je chante,
moi, poète,
moi, herbe,
racine, graine, corolle,
syllabe de la terre,
j'ajoute mes paroles aux feuilles,
et je monte aux branches et au ciel.²³

²³Pablo Neruda, *Odes élémentaires*, Paris, Gallimard, 1974, p. 88.

L'identification avec la nature lui fait voir à quel point le peuple vit en union avec la terre. C'est pourquoi, dans les *Odes élémentaires*, la terre est représentée dans chaque objet naturel ou artificiel, comme en témoigne l'*Ode à l'homme simple*:

et dans le pain
je cherche
au-delà de la forme:
j'aime le pain, je le mords,
et alors
je vois le blé,
les champs de jeunes pousses,
la verte forme du printemps,
les racines, l'eau,
à cause de ça,
au-delà du pain
je vois la terre,
l'unité de la terre,
l'eau,
l'homme²⁴

Le pain, objet de la vie quotidienne, actualise la relation que l'homme entretient avec la terre. La poésie des *Odes élémentaires* est donc un pont entre le monde naturel et le monde culturel.

On retrouve aussi dans ce recueil la préoccupation du poète pour l'homme et sa condition. L'auteur a voyagé dans tout son pays, du nord au sud, en étant témoin du quotidien des gens. Il adresse sa poésie à ces gens simples, car ce sont eux qui vivent en union avec l'environnement. Neruda y parle des conditions sociales des habitants, ce qui fortifie son lien avec le peuple. Ainsi dans l'*Ode à la médiance*:

²⁴*Ibid.*, p. 118.

J'ai aimé la terre, j'ai mis
 dans mon coeur la transparence
 de l'eau qui chemine,
 j'ai formé
 d'argile et de vent le vase
 de mon chant soutenu,
 et alors
 par les villes,
 les maisons, les ports
 et les mines,
 j'ai conquis une famille humaine, j'ai tenu avec les pauvres
 contre la pauvreté,
 j'ai vécu avec mes frères.²⁵

En partageant la vie de la population et en étant témoin de leur réalité, Neruda porte un autre regard sur la nature et sur son pays. Il désire illustrer le Chili par des images simples et c'est le projet qu'il réalise avec les *Odes élémentaires*. Il est le poète du peuple, la voix du peuple et il écrit pour que sa poésie soit accessible à tous et qu'elle contribue à l'édification du pays:

Et alors les hommes,
 les femmes,
 sont venus et ont pris
 le simple matériau,
 brindille, vent, foudre, argile, bois,
 et avec si peu de choses
 ils ont bâti
 des murs, des sols, des rêves.
 Sur une ligne de ma poésie
 ils ont tendu le linge au vent.²⁶

²⁵ *Ibid.*, p. 178.

²⁶ *Ibid.*, p. 64.

Il veut être la voix pour tous les êtres et les choses sans voix. Pour lui, nature et culture sont inséparables. Neruda, considérant que la terre, le peuple et la poésie constituent une même réalité, affirme

[...] que la poésie est une action passagère ou solennelle dans laquelle entre en parts égales la solitude et la solidarité, le sentiment et l'action, l'intimité — sa propre intimité — l'intimité de l'homme et la révélation secrète de la nature. Et je pense avec non moins de foi — que tout repose — l'homme et son ombre, l'homme et son attitude, l'homme et sa poésie — sur une communauté à chaque jour plus vaste, sur un exercice qui intégrera à jamais en nous la réalité et les rêves, car c'est ainsi qu'ils sont liés et confondus.²⁷

Neruda, en écrivant une poésie simple pour les gens simples, contribue à rendre la poésie accessible à tous. Au Chili, la poésie fait partie du quotidien et est pratiquée par toutes les couches de la population. Isabel Allende affirme que son peuple a une âme de poète:

[...] somos un pueblo con alma de poeta. No es culpa nuestra, sino del paisaje. Nadie que nace y vive en una naturaleza como la nuestra puede abstenerse de hacer versos. En Chile, usted levanta una piedra y en vez de una lagartija sale un poeta o un cantautor popular. Los admiramos, les respectamos y les soportamos sus manías. Antiguamente en las concentraciones políticas el pueblo recitaba a voz en cuello los versos de Pablo Neruda, que todos sabíamos de memoria.²⁸

²⁷Pablo Neruda, *Né pour naître*, Paris, Gallimard, 1980, p. 470.

²⁸Isabel Allende, *Mi país inventado*, Buenos Aires, Debolsillo, 2005, p. 121.

«[...] nous sommes un peuple avec une âme de poète. Cela s'explique par le paysage. Personne qui naît et vit dans une nature comme la nôtre ne peut s'abstenir d'écrire des vers. Au Chili, tu soulèves une pierre et plutôt que de voir sortir un insecte, c'est un poète ou un chanteur populaire qui apparaît. Nous les admirons, les respectons et nous tolérons leurs manies. Auparavant, lors des réunions politiques, le peuple récitait les vers de Pablo Neruda, que tous connaissaient par coeur.» Je traduis.

Ainsi au Chili, la majorité de la population connaît le poète et son oeuvre. Même après sa mort, Neruda est toujours présent dans le quotidien des gens. Il est passé du réel au symbolique, devenant un personnage de nouvelles et d'oeuvres théâtrales, vivant dans l'imaginaire des Chiliens. Sa poésie est atemporelle, puisqu'on y retrouve une vision du pays qui est toujours actuelle. Neruda m'a permis d'établir un premier contact avec la culture chilienne et de voir la place qu'occupe la nature dans le quotidien du peuple. Il m'a accompagnée durant tout mon voyage et a influencé ma vision de la nature, que je mets maintenant en relation avec l'homme.

5.2 L'univers marin

La première partie d'*Un pont entre ciel et terre* a été écrite sur le bord de l'océan. Elle est marquée par la présence d'un monde marin peuplé de bateaux, de vagues, de coquillages et d'oiseaux. Ces objets et ces êtres invitaient tous au rêve. J'avais l'impression de me retrouver dans un pays imaginaire, au-delà de toute frontière. J'entrais en relation avec l'océan qui semblait me parler. Je l'observais pendant de longues heures et j'avais l'impression d'entrer en contact avec un univers primordial. Je vivais à ce moment-là, comme White, une expérience solitaire d'union avec la nature. L'océan était le lieu du rêve, espace sans limites où une renaissance semblait possible. Il représentait l'infini terrestre qui devenait un lieu de méditation. De longues heures à écouter le bruit de l'océan et à observer le mouvement des vagues me faisaient prendre conscience de mes propres mouvements intérieurs. J'intériorisais l'espace et l'océan en venait à faire partie de moi. Je prenais une distance par rapport à mon identité et je voyais les choses dans une perspective plus ouverte. Je projetais sur la nature mon paysage intérieur et la mer, avec son calme et ses tempêtes, nettoyait mon intérieur et m'enseignait, comme elle l'avait fait avec Neruda, des

choses sur moi et sur la nature. Je prenais alors conscience de mon lien avec l'univers, lequel me semblait soudain plus grand. Dans son poème *La mer*, Neruda parle des leçons offertes par cette étendue infinie:

J'ai besoin de la mer car elle est ma leçon:
je ne sais si elle m'enseigne la musique ou la conscience:
je ne sais si elle est vague seule ou être profond
ou seulement voix rauque ou bien encore conjecture
éblouissante de navires et de poissons.
Le fait est que même endormi
par tel ou tel art magnétique je circule
dans l'université des vagues [...]
Ce qu'elle m'a appris, je le conserve ! c'est
l'air, le vent incessant, l'eau et le sable.²⁹

L'expérience intérieure que je vivais alors s'est reflétée dans certains de mes haïkus qui font référence à ma méditation et qui sont marqués par le rêve. Plutôt que d'écrire directement à propos d'objets concrets, j'écrivais à propos des rêveries que ces objets faisaient naître en moi. Comme pour Basho lors de son voyage au nord profond du Japon, le lieu ne comptait pas vraiment, c'était plutôt les réflexions stimulées par l'environnement qui importaient et non l'endroit lui-même. Je voyageais mentalement en découvrant un Chili poétique, sans toutefois connaître vraiment la réalité du pays.

²⁹Pablo Neruda, *Mémorial de l'Île Noire*, Paris, Gallimard, 1970, p. 158.

CHAPITRE VI

LE CHILI ET LA CORDILLÈRE

Partout où l'on se trouve au Chili, la cordillère impose sa présence et son mystère. Elle fait partie de la vie des Chiliens, tout comme l'océan, mais le lien qui l'unit à l'habitant est plus subtil:

Mientras está en Chile, el chileno no sabe lo que la cordillera significa para él; es una presencia que no percibe; siente su influencia quizá inconscientemente. Forma parte de su vida; para donde vaya o para donde mire encuentra cerros, nevados o no, grandes, medianos y chicos. Cuando sale de su tierra y va a lugares como Buenos Aires, Nueva York, Londres o Moscú, empieza a notar, después de un tiempo, que algo le falta: es la cordillera, es la nieve, es el hielo y esas sombras lejanas o cercanas que cambian de color en invierno y verano, en primavera y en otoño y según sea la hora del día.³⁰

Plusieurs Chiliens vont à la découverte de ses sentiers et à la conquête de ses sommets. Contrairement à l'océan, la cordillère ne mène pas l'individu vers le rêve et la méditation, elle l'entraîne plutôt à l'action, en lui imposant des épreuves et en le ramenant vers l'essentiel. Devant l'océan, j'étais une spectatrice, mais la montagne provoque un corps à corps avec la nature et un face à face avec la réalité. Au départ,

³⁰ Manuel Rojas, *Imágenes de infancia y adolescencia*, Santiago de Chile, Zig Zag, 1983, p. 35.

«Pendant que le Chilien se trouve au Chili, il ne sait pas ce que la cordillère signifie pour lui; il s'agit d'une présence qu'il ne perçoit pas; il sent son influence plutôt inconsciemment. Elle fait partie de sa vie; partout où il va, partout où il regarde, il rencontre des montagnes, enneigées ou non, grandes, moyennes ou petites. Lorsqu'il quitte sa terre et se rend à Buenos Aires, New York, Londres ou Moscou, il réalise, après quelques temps, que quelque chose lui manque: c'est la cordillère, la neige, la glace et les ombres proches ou lointaines qui changent de couleur en hiver et en été, au printemps et à l'automne, ainsi que selon l'heure du jour.» Je traduis.

je n'étais pas consciente de la difficulté d'une telle expédition et de la concentration nécessaire en cours de chemin. En partant faire une expédition en montagne, je désirais, comme Kerouac, atteindre un vide de l'esprit qui me permettrait d'entrer vraiment en union avec la nature. Je pensais écrire des haïkus sur les paysages que j'allais rencontrer, mais les haïkus nés de ce périple parlent plutôt de l'expérience vécue. L'affrontement avec la nature m'a permis de faire un vide dans mon esprit et d'atteindre un monde plus ouvert. Contrairement à Kerouac, ce vide n'a pas été atteint en demeurant au même endroit, mais plutôt par l'action de la marche.

6.1 Les épreuves de la montagne

La marche est un dépouillement de soi, une quête de l'essentiel, qui permet à l'homme d'être attentif au monde et d'entrer en liaison avec la terre. Elle entraîne à un déconditionnement du regard et à une vision plus éclairée sur soi et sur le monde. Elle favorise aussi un rapport immédiat avec la nature. Il s'agit d'une ouverture au dehors qui réintègre l'homme dans le cosmos et l'aide à comprendre sa condition élémentaire. La marche permet de faire le vide en soi, de prendre une distance face à ses préoccupations:

La marche dénude, dépouille, elle invite à penser le monde dans le plein vent des choses et rappelle à l'homme l'humilité et la beauté de sa condition. Le marcheur est aujourd'hui le pèlerin d'une spiritualité personnelle, son cheminement procure le recueillement, l'humilité, la patience [...]³¹

³¹David Le Breton, *Éloge de la marche*, Paris, Métailié, 2000, p. 153.

Elle libère les sens de leur exercice routinier et amène à poser un regard nouveau sur le monde, à exercer la pensée et à savourer la sensibilité des lieux.

La marche engendre des pensées, des réflexions. Le corps travaille, mais aussi l'esprit. Cependant, la marche en montagne est différente de la marche en terrain plat, puisqu'elle demande une énergie supplémentaire et requiert une plus grande concentration. Dans mon cas, la traversée de la cordillère s'est avérée une expérience difficile. L'effort physique nécessaire à l'ascension m'empêchait d'être attentive au paysage. Dans la cordillère, il n'y a pas de place pour les pensées et les divagations; il est nécessaire de regarder où l'on met les pieds, où l'on va et où se trouve le compagnon le plus proche si on ne veut pas se blesser ou se perdre. Toutes réflexions étaient impossibles sur le chemin, je devais seulement être attentive à ce qui se trouvait devant moi. Je faisais face à des paysages grandioses, mais je ne les regardais pas tellement toute mon attention était dirigée vers la route. L'unique pensée qui m'occupait était la volonté de poursuivre le chemin et le désir d'atteindre le sommet. Manuel Rojas, qui a souvent traversé la cordillère des Andes au Chili, parle de la nécessité de se concentrer en montagne:

[...] no hay nada peor, para un andinista que marcha por un camino desconocido, que entregarse a divagaciones de cualquier carácter. Concluirá por cansarse, primero, y por separarse de sus camaradas, después. Era necesario, entonces, seguir, seguir, seguir, sin pensar en nada que no fuera seguir.³²

³²Manuel Rojas, *A pie por Chile*, Santiago de Chile, LOM, 1967, p. 103.

«[...] il n'y a rien de pire, pour un alpiniste qui marche dans un sentier inconnu, que de se laisser aller à des divagations de n'importe quel caractère. Il finirait premièrement par se fatiguer, et ensuite par se séparer de ses camarades. Il était donc nécessaire de continuer, continuer, continuer, sans penser à d'autres choses que de continuer. » Je traduis.

Plutôt que de vivre une identification avec la nature, j'avais l'impression de vivre une confrontation avec elle. Chaque jour, je faisais face à l'imprévisible et je devais affronter les intempéries. Ces épreuves me faisaient réaliser l'importance du moment présent. Ce corps à corps avec la nature me ramenait à l'essentiel et à ma véritable humanité. J'étais plus consciente de mon corps et de ses limites et je sentais que je me fortifiais à la fois physiquement et mentalement. Toute mon énergie et tout mon être étaient en œuvre dans le mouvement de mon corps et j'avais l'impression d'avancer à la fois dans un espace physique et dans un espace mental. Ce n'était plus la douleur et la fatigue qui motivaient mon avancée, mais l'appel d'une remise au monde, d'une métamorphose. Tout en avançant, je sentais qu'un vide prenait possession de moi.

6.2 Montagne et vide intérieur

Peu à peu, la fatigue faisait place à une vacuité de l'esprit. Je me détachais de mes pensées, de mes préoccupations. Je pénétrais dans un monde ouvert situé à l'intérieur de moi. En allant aux limites de moi-même, je me suis retrouvée dans un espace mental inexploré où je découvrais une grande liberté de pensée. Mon esprit s'affranchissait de ses mécanismes intérieurs. La montagne m'imposait son silence et je prenais conscience de la valeur de chaque parole. Ce silence au départ est troublant car il renvoie à la solitude. Il symbolise l'épreuve, la dureté du paysage. Toutefois, comme Neruda l'affirme dans son poème «Cordillères du Chili», il devient ensuite l'occasion d'une renaissance:

Toute parole meurt. Tout meurt.
 Silence et froid est la matière
 du mort, du sacrophage:
 en plein soleil, étincelant, coule le fleuve,
 loin de la dureté
 et de la mort s'éloigne en se précipitant
 la neige que la douleur durcissait
 et qui, agonisante, descendit
 de la hauteur cruelle
 où elle dormait:
 hier, ensevelie,
 aujourd'hui, maîtresse du vent.³³

En atteignant le sommet de la montagne, je suis arrivée au sommet de moi-même. Je sentais alors une grande paix intérieure. Je ne pensais plus aux épreuves que j'avais dû affronter. Je me trouvais plutôt devant un grand vide et je retrouvais mon appartenance au monde naturel. Le regard que je posais sur le monde n'était plus le même, car le rapport que j'entretenais avec lui était plus direct. Je participais du paysage plutôt que de seulement l'observer. Mon attention était tournée vers le monde. Je ne désirais plus parler de mon expérience, mais plutôt témoigner de l'univers qui se trouvait devant moi. J'étais donc plus attentive aux détails que je croisais sur mon chemin et il n'y avait plus de distance entre les objets et moi. La nature prenait une place réelle dans mon écriture et je sentais qu'en moi était née une conscience cosmique.

³³Pablo Neruda, *Mémorial de l'Île Noire*, Paris, Gallimard, 1970, p. 142.

CHAPITRE VII

L'ESPACE OUVERT DE LA PATAGONIE

Lorsque je suis arrivée en Patagonie, j'avais l'impression d'être dans le nord profond du Japon de Basho. Dans ce territoire situé aux confins du monde, la cordillère s'unit à l'océan pour former un territoire ouvert. Plus l'on va vers le sud et plus le paysage se dénude. La Patagonie est un territoire sauvage et archaïque. Les horizons vierges donnent la sensation de se trouver dans un monde encore au début de sa création:

En Patagonie la monotonie des plaines ou l'étendue des coteaux, le gris universel de toutes les choses et l'absence de formes animales et d'objets nouveaux pour l'oeil, laissent l'esprit ouvert pour recevoir une impression d'ensemble de la nature. On contemple le paysage comme on contemplerait la mer, car il s'étend au loin comme la mer, sans changement, dans l'infini; mais sans étincellement d'eau, sans les variations que donnent l'ombre et le soleil, la proximité et l'éloignement, le mouvement des vagues et le blanc clair de l'écume. Il présente un aspect d'antiquité, de désolation, de paix éternelle, l'aspect d'un désert qui serait un désert depuis toujours et continuera à l'être pour toujours.³⁴

On a l'impression d'y vivre une remontée du temps, un retour aux origines, dans un monde de pureté où rien n'a encore été créé. La Patagonie, tout comme le nord du Japon à l'époque de Basho, demeure un endroit extrêmement peu peuplé, en comparaison avec la grandeur de son territoire, ce qui donne l'impression d'être

³⁴Mempo Giardinelli, *Fin de roman en Patagonie*, Paris, Métailié, 2003, p. 214.

perdu au milieu de nulle part. Il s'agit d'un des territoires les plus solitaires du monde qui se caractérise par des paysages isolés et un climat rude. Neruda, dans son poème *Patagonie*, exprime l'hostilité de ce territoire et parle du vide qui l'habite:

Âpre territoire
extrême sud de l'eau:
j'ai parcouru
les flancs,
les pieds, les doigts froids
de la planète,
de là-haut j'ai regardé
les durs sourcils foncés,
les monts butés, la neige abandonnée,
les coupoles du vide,
j'ai vu
comme un ruban qui se déroule
sous les ailes de fer
l'hostilité de la nature.³⁵

En Patagonie, tout se réduit à l'essentiel et j'avais l'impression de pénétrer dans un univers où tout est possible. Le paysage me faisait voyager mentalement. Au cours de la route, le vide de l'espace provoquait chez moi une ouverture de l'esprit et une lucidité. Je contemplais le paysage en étant très attentive à ses variations. Je sentais que si j'étais à l'écoute de l'environnement et que je faisais le calme dans mon esprit, quelque chose allait se produire.

Ce doit être la magie de la Patagonie, mais j'ai la sensation que dans ce paysage où tout est calme, si on reste calme également, quelque chose se passe. Tout semble mort, certes, mais sous la surface il y a une vie jaillissante, merveilleuse, il suffit de lui prêter attention.³⁶

³⁵Pablo Neruda, *Mémorial de l'Île Noire*, Paris, Gallimard, 1970, p. 212.

³⁶Mempo Giardinelli, *Fin de roman en Patagonie*, Paris, Métailié, 2003, p. 159.

Je découvrais que même la terre la plus austère peut susciter la magie, l'émerveillement, car tout semblait pouvoir naître dans cet espace dénudé.

7.1 Un pont entre l'homme et la nature

Mes premiers haïkus écrits en Patagonie parlent de la solitude et de la désolation du territoire où l'homme ne semble pas avoir sa place. Je percevais, comme Neruda l'avait fait, la solitude de ces individus vivant en marge de la société chilienne:

Je sentis que l'immensité se déployait au-dessus de ma tête, me nommant témoin de l'Aysen éblouissant, avec ses coteaux, ses cascades, ses milliers d'arbres morts et brûlés qui accusent ses homicides du passé, dans le silence d'un monde à l'état naissant, où tout est préparé: les cérémonies du ciel et de la terre. Pourtant il manque ici la protection, l'ordre collectif, la construction, l'homme. Ceux qui vivent dans d'aussi graves solitudes ont besoin d'une solidarité aussi vaste que leurs étendues.³⁷

L'absence d'ordre collectif perçue par Neruda est cependant remplacée par une immense proximité entre les gens, car la confrontation de l'homme avec le vide de l'espace semble élever l'importance de la vie sociale.

La rudesse de la nature modèle les êtres en Patagonie, qui vivent entre une culture de la mer et une culture de la terre. Chaque jour les hommes luttent contre les forces de la nature et les intempéries. Plus j'étais témoin de leur quotidien, plus je prenais

³⁷Pablo Neruda, *J'avoue que j'ai vécu*, Paris, Gallimard, 1975, p. 458.

conscience que l'on ne peut pas parler de ce lieu en occultant la présence de l'homme, puisque celui-ci fait partie du paysage et qu'une écriture liée à l'espace nécessite aussi que l'on parle des gens qui l'habitent. Dans cet endroit d'extrême solitude, je prenais vraiment contact avec le peuple chilien. J'écrivais des haïkus qui témoignaient de la nature, mais aussi du quotidien des habitants et de leur réalité. Le peuple trouvait sa place dans ma poésie et mon écriture était tributaire de la relation que je créais avec les gens. Ces derniers me permettaient d'avoir une vision intérieure du pays et de sa nature. Le contact avec la culture ne se faisait plus par la médiation d'un objet, mais par un contact direct avec la population. En même temps, les individus avec qui j'entrais en relation changeaient le regard que je portais sur les choses. Beaucoup de haïkus m'ont été inspirés par des personnes rencontrées sur la route, par leur mode de vie, leurs intérêts, leurs rêves, et par les liens d'amitié que nous avons créés. Comme chez Neruda, le peuple avait trouvé sa place dans ma poésie.

7.2 Universalité en Patagonie

Les habitants de la Patagonie me permettaient d'avoir une vision différente de la nature et d'approfondir ma connaissance du territoire. Je me sentais chez moi en leur compagnie et je voyais des points en communs entre tous les êtres. Peu importe l'origine des gens, tous sont égaux devant la nature face à laquelle ils partagent une même expérience. Plus on va vers le sud et plus les frontières s'effacent. La frontière entre l'Argentine et le Chili ne semble plus exister. On semble se trouver dans un pays au-delà des limites territoriales et culturelles, une contrée de nulle part, où tout est ramené à l'essentiel. On retrouve en Patagonie des immigrants européens, des habitants de l'île de Chiloé, des Amérindiens et des habitants de la Terre de Feu.

L'identité de l'homme austral est donc multiple et liée à la nature du territoire. Les gens dans ces terres éloignées se considèrent avant tout comme le peuple de la montagne, de la mer, du froid et du vent.

Cette universalité est présente dans mes haïkus. En parlant du quotidien des habitants de la Patagonie, je parle en fait du quotidien de tous les hommes vivant en lien avec la terre. Même en étant consciente des différences culturelles entre les habitants de la Patagonie et moi, je voyais davantage ce qu'il y a de commun entre les peuples, notre humanité et le lien que l'on entretient tous avec la terre. Je voyais à quel point, malgré la distance géographique, il y a des ressemblances entre les cultures. J'avais l'impression de découvrir une famille humaine plus grande. Comme Neruda avec ses *Odes élémentaires*, je voulais que mes haïkus valent pour tous et s'élèvent au plan de l'universel. Neruda greffait son chant sur le peuple, sur la voix quotidienne des gens. Il désirait ainsi entrer en communication directe avec tous les hommes. Il faisait de sa patrie l'image du monde entier et, lorsqu'il parlait du Chili et de ses habitants, c'était avant tout de l'expérience commune à tous les peuples dont il parlait, celle de l'homme avec son environnement.

7.3 De l'exotisme à l'«universalisme»

Le contact que j'établissais avec les gens influençait ma vision de l'exotisme que Victor Segalen décrit comme «la notion du différent; la perception du Divers; la connaissance que quelque chose n'est pas soi-même.³⁸» L'exotisme pour lui est le

³⁸Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme: Une esthétique du divers*, Paris, Éditions Fata Morgana, 1978, p. 41.

refus du semblable, l'exaltation de la différence comme source de beauté. Bien que, comme Segalen, je fusse consciente de la diversité qui existe entre les différentes cultures, ce n'est pas la différence qui a alimenté mon écriture, mais plutôt le lien que j'ai créé avec les gens. C'est la proximité que je vivais avec eux qui entraînait la création, car les gens me faisaient voir le réel de leur point de vue. Comme je l'ai dit, plutôt que de relever les dissemblances en prenant contact avec les gens, je percevais davantage ce que j'avais en commun avec eux. Je ne donnais pas autant d'importance que Segalen à la différence. Contrairement à lui, je ne m'attardais pas seulement à ce qui fait la spécificité d'un peuple et à l'ébranlement émotionnel produit par le contact avec la nouveauté. J'approfondissais plutôt mon lien avec l'autre jusqu'à arriver à une véritable compréhension de la culture.

Segalen maintient une frontière entre les peuples. Il n'est pas certain qu'un véritable point de rencontre soit possible. Aller au-delà de la différence, c'est pour lui faire place à la dégradation du divers. Lors de son séjour en Polynésie qui le mène à l'écriture des *Immémoriaux*, il est témoin de la dégradation de la culture maorie. Cette expérience le persuade de la relativité de tout exotisme, tout en lui donnant la capacité de jouir de la diversité. S'il arrive à une connaissance de la culture du pays visité, il est toutefois conscient qu'une distance demeure entre lui et l'Autre. Il considère que l'on doit maintenir une distance entre soi et l'Autre lorsque l'on voyage. Cette distance permet d'éviter une tentative d'assimilation de l'Autre à nos propres valeurs et à notre vision du monde. Elle donne accès à une perception et à une communication de la réalité dans toute sa vérité: «Ne nous flattons pas d'assimiler les mœurs, les races, les nations, les autres; mais au contraire éjouissons-nous de ne pouvoir jamais; nous réservant ainsi la perdurabilité du plaisir de sentir le Divers.³⁹»

³⁹*Ibid.*, p. 44.

Cependant, Segalen n'est pas à la recherche d'un simple choc culturel, mais d'une véritable compréhension de la culture étrangère. Il est primordial pour lui de prendre contact avec l'autre et sa culture afin de pouvoir témoigner de sa réalité. Il creuse donc le réel, l'interroge et l'explore pour donner une vision concrète des lieux visités. Le véritable voyageur, selon lui, est capable de se détacher de la vie quotidienne, sait prendre une distance par rapport à sa culture et affronte la réalité du pays visité. Le voyage n'est pas la découverte d'un monde idéalisé qui permettrait seulement de fuir un quotidien trop connu. Il ne s'agit pas non plus d'abolir ou de nier la différence en la réduisant à ce qui est pareil, ni de rejeter les pensées des autres parce qu'elles sont étrangères. Le véritable voyage est plutôt celui qui demande un dépouillement au voyageur; ce dernier doit prendre une distance face à sa culture pour savourer la différence de l'Autre et vivre l'expérience de la diversité.

Chez Segalen, le moi conserve intacte sa cohésion à la rencontre de l'Autre, tout en s'enrichissant au contact de la différence. La perception que le voyageur a de lui-même change toutefois au cours du chemin, car il est confronté au regard de l'Autre. Aux yeux des habitants du pays visité, il devient un objet de curiosité: «Je me sens regardé sans rires, dépouillé, je me sens vu et nu. Je me sens devenir objet de mystère.⁴⁰» C'est pourquoi Segalen considère que le pouvoir de l'exotisme est la capacité de concevoir l'Autre, et par la même occasion de se voir soi-même sous un nouveau jour. La confrontation avec l'Autre provoque des découvertes intérieures. Le regard de l'étranger amène à une nouvelle connaissance de soi et à une prise de distance par rapport à sa culture. C'est donc par la faculté qu'il a de se concevoir

⁴⁰Victor Segalen, *Équipée: Voyage au pays du réel*, Paris, La Palatine, 1929, p. 241.

autre que Segalen parvient à découvrir un espace inconnu dans son esprit. Ainsi dans *Équipée*, il retrouve sa jeunesse à travers la vision de l'Autre:

[...] l'Autre était moi, de seize à vingt ans. Un pan sinueux et fantôme de ma jeunesse à moi, casanière et éberluée, un pan de ce voile de ma vie, flottait donc ici, dans les vapeurs roulantes du torrent, suspendu dans ces gorges plus hautes qu'une trouée de dix Rhônes... dans cet endroit, le plus reculé du monde, puisqu'il marquait le coude et le retour du voyage; ce regain de jeunesse, ce regard recueilli, et le geste adolescent du visage, et l'inespérable charme de tous les espoirs devinés à cette heure et que la dure réalisation étouffe un à un en choisissant quelques-uns d'entre eux qu'elle grossit et démesure à l'outrance, - voilà donc ce que j'étais venu trouver jusqu'ici.⁴¹

Pour ma part, c'est le regard que je posais sur les gens, et non sur moi-même qui a changé. Mon voyage ne s'est pas terminé par une transformation identitaire, mais par la découverte de l'Autre. En faisant le vide en moi, je suis arrivée à une meilleure attention face au monde et aux gens. En transcendant l'expérience de la différence, j'avais une meilleure compréhension de la culture chilienne et je développais une vision intérieure des lieux visités.

La dialectique entre le moi et l'Autre amène Segalen dans les territoires de l'imaginaire. Après avoir goûté à la diversité et pris conscience des frontières entre les cultures, c'est par l'imagination qu'il tâche d'atteindre un nouvel espace d'être:

⁴¹ *Ibid.*, p. 214.

Ce qu'il cherche, c'est la vision d'un «monde à part», d'un espace pour se déplacer, d'un mystère à pénétrer. C'est la possibilité d'un «voyage au bout de son moi». Nous avons assisté à l'éveil de ce moi en Polynésie, à son développement, sous les auspices de la sensation et de la sensualité. Cette expérience ne sera jamais reniée, c'est même le point de départ nécessaire, mais il est possible d'aller au-delà.⁴²

Segalen veut donc aller plus loin que la perception du réel. Ainsi, lorsqu'il se rend en Chine, ce n'est pas vraiment le pays qu'il désire découvrir, mais plutôt une vision de ce pays. Il est à la recherche d'une Chine immémoriale qui se trouve dans son esprit, tout comme White était à la recherche du Japon mythique de Basho. Il découvre:

Non pas le monde précis, mais cette Chine imaginaire que j'ai d'abord façonnée d'échos, de lueurs, de relents, de désirs, d'effroi et d'attrance. Dans cette Chine qui tient toute, je le sais bien, en regards élus qui la virent, et qui savent en redonner un reflet tout frissonnant.⁴³

Chez moi, le mouvement contraire s'est produit : mon voyage a débuté par l'imaginaire pour peu à peu se transformer en une découverte du réel. Au début de mon itinéraire, j'avais une certaine conception du Chili née de mes lectures et de mes rêveries. L'imaginaire trouvait alors sa place dans mes poèmes et motivait mon écriture. Mais ensuite, j'ai découvert la culture et le peuple chiliens. Contrairement à Segalen, je n'étais plus à la recherche d'une *vision du pays visité*, je désirais plutôt arriver à une *véritable compréhension* du Chili et des gens qui l'habitent. Il ne s'agissait plus pour moi d'un voyage dans l'esprit, mais plutôt d'un périple réalisé à

⁴²Kenneth White, *L'esprit nomade*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1987, p. 191.

⁴³Victor Segalen, *Équipée: Voyage au pays du réel*, Paris, La Palatine, 1929, p. 117.

travers la perception du quotidien des gens. Le réel était alors la matière de mon écriture, je n'avais besoin d'aucun recours à l'imaginaire. Plutôt que de découvrir un non-lieu comme Segalen, j'ai découvert une culture qui m'a rendue plus consciente du lien que les hommes établissent avec la terre.

CONCLUSION

Avant de me rendre au Chili, je pensais vivre une idéale adéquation avec la nature. Je voulais m'imprégner de nouveaux paysages. Je désirais aller au-delà de la culture pour arriver à éprouver un lien direct avec la terre. Ma conception de la géopoétique rejoignait à ce moment-là celle de Kenneth White. Ce dernier, lorsqu'il voyage, dépasse les frontières nationales, tout en s'imprégnant de la diversité. Il ne s'arrête pas aux limites d'un pays ou d'une culture. Il s'agit avant tout pour lui de découvrir un nouvel espace pour l'esprit. Il parcourt donc divers pays en découvrant des modèles de vies et de pensées, mais ne se limite à aucun d'entre eux. Il ne se fixe nulle part:

Pratique le nomadisme, oui, pour la technique et la démarche, mais souviens-toi, le lieu réel est un non-lieu. Ne te refuse pas non plus à une orgie d'imagination de temps à autre, un bain d'exotisme, pourquoi pas, mais ne te figure pas que c'est le but, ni même le point de départ, ce n'est qu'une partie de plaisir sur le bord de la piste.⁴⁴

Il s'agit pour lui d'aller de lieu en lieu, pour arriver à un point de rencontre entre toutes les pensées en lien avec la terre. White, en privilégiant un contact direct avec la nature, transcende le concept de culture. En recherchant la réintégration de l'humain dans le grand tout cosmique, il va au-delà de la société pour arriver à un vide riche de possibilités, un espace ouvert.

⁴⁴Kenneth White, *Les limbes incandescents*, Paris, Denoël, 1976, p. 119.

Tout comme White, j'accordais au début de mon voyage davantage d'attention à la nature et je me préoccupais peu de la présence de l'homme. Il s'agissait pour moi d'une expérience intérieure en lien direct avec la nature. Puis, peu à peu, je suis entrée en contact avec la culture et j'ai tourné mon attention vers les habitants. Cette rencontre avec l'autre a transformé ma vision de la géopoétique. Ainsi, ce n'est pas tant une découverte de moi-même qui s'est produite à travers mon écriture qu'une conscience de la présence de l'autre. À la différence de White, j'intègre maintenant les gens dans ma poésie. La géopoétique est pour moi la découverte d'un nouveau rapport avec le monde, mais aussi avec les gens qui l'habitent. Il ne s'agit pas seulement d'une expérience de solitude et d'isolement, puisque la proximité avec autrui permet d'arriver à une véritable compréhension du pays et du lien que l'homme entretient avec la terre. Je ne désire donc plus occulter la présence de l'humain dans ma poésie. C'est l'humain, dans sa relation avec l'environnement, qui attire maintenant davantage mon attention. C'est pourquoi mon prochain voyage poétique se fera dans le but de découvrir le nord chilien et particulièrement les habitants qui le peuplent.

BIBLIOGRAPHIE

Agostini, Bertrand, et Christiane Pajotin. *Jack Kerouac: Itinéraire dans l'errance*. Coll. «Inventaire». Grigny: Paroles d'Aube, 1998, 211 p.

Allende, Isabel. *Mi país inventado*. Buenos Aires: Debolsillo, 2005, 221 p.

Barthes, Roland. *L'empire des signes*. Paris: Flammarion, 1970, 151 p.

Bertrand, Pierre. *La ligne de création*. Montréal: Les herbes rouges, 1992, 122 p.

Brosse, Jacques. *Satori: Dix ans d'expérience avec un maître zen*. Paris: Albin Michel, 1984, 302 p.

Brunel, Henry. *Les plus beaux contes zen suivis de L'art des haïkus*. Paris: Calmann-Lévy, 1999, 131 p.

Brunet, Émery. «*Quand le voyage devient (trans)formation identitaire: exotisme, altérité et altération dans les œuvres de Michel Tournier et de Victor Segalen*». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1999, 160 p.

Cheng, François. *Vide et plein: Le langage pictural chinois*. Paris: Seuil, 1979, 155 p.

———. *Souffle-esprit*. Paris: Seuil, 1989, 181 p.

Christin, Rodolphe. *L'imaginaire voyageur ou l'expérience exotique*. Coll. «Logiques sociales». Paris: L'Harmattan, 2000, 238 p.

Cogez, Gérard. *Les écrivains voyageurs au XXe siècle*. Coll. «Inédit essais». Paris: Seuil, 2004, 229 p.

Cortazar, Julio. «Neruda entre nosotros». In *Des avant-gardes à l'engagement Residencia en la tierra, Canto general* de Pablo Neruda. Coll. «Études Américaines». Paris: ETILAL, 2000, 315 p.

Coyaud, Maurice. *Fourmis sans ombre: Le livre du haïku*. Paris: Phébus, 1978, 313 p.

- Delbard, Olivier. *Les lieux de Kenneth White: Paysage, pensée, poétique*. Montréal: L'Harmattan, 1999, 301 p.
- Deschamps, Chantal. *Créativité et satori*. Montréal: Agence d'Arc inc, 1983, 84 p.
- De Smedt, Marc. *Éloge du silence*. Paris: Albin Michel, 1986, 256 p.
- Duclos, Michèle. *Le monde ouvert de Kenneth White*. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, 1995, 368 p.
- Duhaime, André. *Haiku sans frontières: Une anthologie mondiale*. Orléans: David, 1998, 441 p.
- Giardinelli, Mempo. *Fin de roman en Patagonie*. Paris: Métailié, 2003, 231 p.
- Grand, Anne-Marie. *Victor Segalen: Le moi et l'expérience du vide*. Coll. «Connaissance du vingtième siècle». Paris: Méridiens Klincksieck, 1990, 236 p.
- Hudson, William Henry. *Un flâneur en Patagonie*. Coll. «Les matins du monde». Paris: La Table Ronde, 1990, 241 p.
- Jullien, François. *La grande image n'a pas de forme ou du non-objet par la peinture*. Coll. «L'ordre philosophique». Paris: Seuil, 2003, 359 p.
- Kapleau, Philip. *Les trois piliers du zen*. Paris: Stock, 1972, 320 p.
- Kerouac, Jack. *Les clochards célestes*. Coll. «Folio». Paris: Gallimard, 1963, 373 p.
- . *Le vagabond solitaire*. Coll. «Folio». Paris: Gallimard, 1969, 277 p.
- . *Satori à Paris*. Coll. «Folio». Paris: Gallimard, 1971, 157 p.
- . *Vraie blonde et autres*. Coll. «Folio». Paris: Gallimard, 1998, 256 p.
- . *Book of haikus*, New York: Penguin Poets, 2003, 200 p.
- . *Le livre des haikus*, Paris: La Table Ronde, 2006, 429 p.
- Le Breton, David. *Éloge de la marche*. Paris: Métailié, 2000, 176 p.
- Neruda, Pablo. *Mémorial de l'Ile Noire*. Coll. «Poésie». Paris: Gallimard, 1970, 343 p.

- . *Odes élémentaires*. Coll. «Du monde entier». Paris: Gallimard, 1974, 303 p.
- . *J'avoue que j'ai vécu*. Coll. «Folio». Paris: Gallimard, 1975, 539 p.
- . *Né pour naître*. Paris: Gallimard, 1980, 499 p.
- . *Les premiers livres*. Paris: Gallimard, 1982, 422 p.
- . *Por las costas del mundo*. Santiago de Chile: Andres Bello, 2000, 303 p.
- Nicosia, Gerald. *Memory Babe: Une biographie critique de Jack Kerouac*. Montréal: Québec/Amérique, 1994, 776 p.
- Reding, Nick. *Patagonie: Les derniers des gauchos*. Paris: Albin Michel, 2005, 340 p.
- Rojas, Manuel. *A pie por Chile*. Coll. «Patiperro». Santiago de Chile: LOM, 1967, 181 p.
- . *Imagenes de infancia y adolescencia*. Coll. «Los grandes de la literatura chilena». Santiago de Chile: Zig Zag, 1983, 160 p.
- Scott, David et Tony Doubleday. *L'essentiel du zen*. Paris: Calmann-Lévy, 1998, 198 p.
- Segalen, Victor. *Équipée: Voyage au pays du réel*. Paris: La Palatine, 1929, 241 p.
- . *Essai sur l'exotisme: Une esthétique du divers*. Coll. «Livres de poche/biblio essais». Paris: Fata Morgana, 1978, 185 p.
- Sieffert, René. *Bashô. Journaux de voyage*. Coll. «Poètes du Japon ». Paris: Publications orientalistes de France, 1988, 123 p.
- . *Le haïkai selon Bashô*. Coll. «Poètes du Japon». Paris: Publications orientalistes de France, 1989, 254 p.
- Starer, Jacqueline. *Les écrivains beats et le voyage*. Coll. «Études anglaises». Paris: Didier, 1977, 273 p.
- Suzuki, Daisetz Teitaro. *Essais sur le Bouddhisme zen : Première série*. Coll. «Spiritualités vivantes». Paris: Albin Michel, 1972, 471 p.
- . *Introduction au bouddhisme zen*. Paris: Buchet/Chastel, 1978, 173 p.

- Thoreau, Henry David. *La désobéissance civile*. Paris: Mille et une nuits, 1996, 63 p.
- Watts, Alan W. *Le bouddhisme zen*. Paris: Payot, 1960, 230 p.
- White, Kenneth. *En toute candeur*. Paris: Mercure de France, 1964, 148 p.
- . *Les limbes incandescents*. Coll. «Les lettres nouvelles». Paris: Denoël, 1976, 173 p.
- . *La figure du dehors*. Coll. «Livre de poche/ biblio essais». Paris: Grasset et Fasquelle, 1978, 219 p.
- . *Le grand rivage*. Paris: Le Nouveau Commerce, 1980, 123 p.
- . *L'esprit nomade*. Paris: Grasset et Fasquelle, 1987, 309 p.
- . *Les cygnes sauvages*. Paris: Grasset et Fasquelle, 1990, 180 p.
- . *Le plateau de l'Albatros: Introduction à la géopoétique*. Paris: Grasset et Fasquelle, 1994, 363 p.
- . *L'ermitage des brumes*. Coll. «Chemins de sagesse». Paris: Dervy, 2005, 231 p.
- . *La maison des marées*. Paris: Albin Michel, 2005, 281 p.